



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Współczesne funkcje sztuki : sztuka pomiędzy twórcą a odbiorcą na przykładzie twórczości malarskiej artystów środowiska śląskiego

Author: Anna Maria Zadora

Citation style: Zadora Anna Maria. (2014). Współczesne funkcje sztuki : sztuka pomiędzy twórcą a odbiorcą na przykładzie twórczości malarskiej artystów środowiska śląskiego. W: U. Szuścik, E. Linkiewicz (red.), "Sztuka, edukacja, kultura : z teorii i praktyki edukacji artystycznej" (S. 79-96). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Maria Zadora

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Artystyczny

Instytut Sztuki

Współczesne funkcje sztuki Sztuka pomiędzy twórcą a odbiorcą na przykładzie twórczości malarskiej artystów środowiska śląskiego

Refleksje na temat funkcji sztuki

Rozważania na temat funkcji sztuki mogą być prowadzone z wielu perspektyw. Jedną z nich jest ujęcie funkcji, jako relacji o różnym zabarwieniu znaczeniowym i odniesienie ich pomiędzy sztukę a rzeczywistość realną, codzienną. Pomiedzy sztuką a rzeczywistością istnieją sprzężone relacje, choć najczęściej postrzegamy zależność sztuki od rzeczywistości na zasadzie podporządkowania, oddziaływania, wpływu. Wówczas sztuka w swej materialnej i formalnej postaci zależna jest od danej rzeczywistości, która ją kształtuje. Tego typu zależność wiąże się bowiem z ingerowaniem rzeczywistości w sztukę na etapie procesu twórczego i przeniesieniem sztuki na daną płaszczyznę rzeczywistości, np. rzemiosła, polityki czy religii. Współcześnie tego typu zależność nie występuje w takim charakterze, jaki miał miejsce w przeszłości¹. Sztuka była dziedziną

¹ Pod mianem współczesności najczęściej rozumie się okres od zakończenia II wojny światowej po dziś dzień. Jednak ramy czasowe współczesności są płynne, w dużej mierze zależą od czynnika, względem którego współczesność jest określana. Niektórzy badacze uważają, iż uznanie roku 1945 za granicę sztuki współczesnej jest działaniem nieuzasadnionym. Odnosząc okresy w sztuce do przełomowych dokonań artystycznych, widzą granicę współczesności w pierwszym dziesięcioleciu XX w. Idąc tym torem, granicę sztuki współczesnej można przesunąć wstecz, do doby romantyzmu, odnosząc ją nie tyle do przejawów sztuki, co do jej aspektów mentalnych — zindywidualizowanej postawy duchowej twórcy. Por.: M. HERMANSDORFER: *Interpretacje. Mu-*

wytwórczości, podporządkowana była władzy, służyła gloryfikowaniu religii. Przykłady podporządkowania sztuki polityce znamy ze stosunkowo nieodległej przeszłości, jak np. sztuka III Rzeszy, czy socrealizm.

Podporządkowanie sztuki funkcjom pozaartystycznym i podrzędny status sztuki względem rzeczywistości odcisnęły piętno na formalnej i materialnej stronie sztuki. Stanowiło także swoiste przyzwolenie na odnawianie formy wcześniejszych dzieł zgodnych z duchem nowych czasów, do ich odrzucania lub nawet niszczenia wraz z postępującymi w realnym świecie zmianami. Między innymi dlatego dzieła sztuki dawnej rzadko zachowały się do naszych czasów w swej autentycznej postaci.

Sztuka od zarania anektowała rzeczywistość do swych potrzeb. Rzeczywistość pełniła więc, i pełni nadal, określone funkcje na płaszczyźnie artystycznej. Dotyczy to wszelkich form sztuki przedstawieniowej, dla której realna rzeczywistość stanowi przedmiot wyobrażenia. Zjawisko to dotyczy także procesu twórczego, poczynając od podporządkowania sztuki obowiązującym w danej rzeczywistości kanonom, po wolne w swym charakterze inspirację i natchnienie. Sztuka anektuje do swych potrzeb także naukę i na niej opiera swój rozwój. W przeszłości materiały plastyczne wywiedzione były z życia codziennego. Zdobyte przemysłu chemicznego, choć skierowane są przede wszystkim na potrzeby rzeczywistości realnej, sztuka wykorzystuje, a nawet podporządkowuje przemysł własnym celom. Odkrycia w dziedzinie nauki: chemii, fizyki, optyki czy kinetyki znajdują swoje odzwierciedlenie w nowatorskich rozwiązaniach formalnych na polu sztuki. Można w tym miejscu wspomnieć malarstwo Turnera, impresjonizm, op-art, sztukę kinetyczną.

Współczesna rzeczywistość nie podporządkowuje sztuki swym celom, jak to miało miejsce w przeszłości. Nie ingeruje zatem wyraźnie w sferę procesu twórczego. Współcześnie stała się pod tym względem dziedziną autonomiczną. Autonomizm sztuki oznacza, że wszelkie relacje pomiędzy sztuką a rzeczywistością przeniesione zostały na płaszczyznę artystyczną. Na tej płaszczyźnie autonomizm sztuki współczesnej względem rzeczywistości jest głęboki. Sztuka zerwała łączność z rzeczywistością w sferze formalnej dzieła (abstrakcjonizm), ale także w jego sferze materialnej (konceptualizm). Autonomizm dotyczy niepodważalnych dotąd artystycznych paradygmatów, jak status dzieła sztuki w otaczającej go rzeczywistości, czy status procesu twórczego, (sprowadzenie procesu kreacji do wyboru przedmiotu codziennego użytku i nadanie mu rangi dzieła sztuki). Jednocześnie, mówiąc o sztuce współczesnej, mamy do czynienia, obok zrywającej z tradycją sztuki nowoczesnej (której wyrazem jest zanik tradycyjnych dyscyplin, nowatorstwo objawiające się dowolnością stosowania

zeum Narodowe we Wrocławiu. Wrocław 2005, s. 43; I. SZMELTER: *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*. „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, Vol. 8, No 2(29), 1997, s. 8.

materiałów i nowymi środkami wyrazu), ze sztuką odnoszącą się do tradycji. Zauważalne jest to w jej aspekcie materialnym, ale także formalnym. Sztuka współczesna realizowana w obrębie tradycyjnych dyscyplin dopuszcza większy wpływ rzeczywistości na sztukę, niż ma to miejsce w przypadku nowoczesnej. Proces twórczy nie jest wyłącznie oparty na czynnikach wewnętrznych, określanych mianem imperatywu twórczego. Pewną rolę grają w nim również czynniki zewnętrzne, wydaje się, że większą niż w przypadku sztuki nowoczesnej. Chodzi tutaj o uwarunkowania środowiskowe, w tym charakter środowiska artystycznego, czas, miejsce, region, w którym sztuka jest realizowana. Najczęściej jednak sztuka współczesna podlega wyłącznie własnym kryteriom, a zakres jej związków z rzeczywistością, i zakres autonomizmu względem niej, stał się wyłącznie sprawą indywidualną, zależną do idei dzieła.

Společne funkcje sztuki

Sztuka, jako spuścizna kulturowa, w tym sztuka dawna i współczesna, pełni we współczesnej rzeczywistości funkcje społeczne: edukacyjne, poznawcze. Jest świadectwem właściwej sobie rzeczywistości, które podlega ochronie. Potrzeba ochrony i zachowania dzieł sztuki dla przyszłych pokoleń towarzyszy sztuce od momentu jej powstania. Temu służyła trwałość i niezmienność dzieła, której podporządkowany był wysiłek technologiczny. Ciągłe doskonalenie wiedzy technologicznej, mistrzostwo techniczne, stosowanie sprawdzonych materiałów najwyższej jakości skierowane było w stronę jak najdłuższego zachowania jego materialnej postaci i uchronienia przed skutkami starzenia. Oryginalna materia i forma dzieł sztuki dawnej zniekształcona została pod warstwą późniejszych przemalowań czy nawarstwień. Te nawarstwienia zgodne były z duchem kolejnych czasów i ich świadectwem. Przeświadczenie o konieczności bezwzględnego ich usuwania, aktualne do niedawna, wynikało ze źle pojętego szacunku dla oryginalnej materii dzieła, jego idei². Degradacja zabytkowej materii spowodowana jest także naturalnymi procesami starzenia. W ich efekcie dzieło nieodwracalnie traci swą pierwotną materialną postać. Decyzja o rekonstruowaniu, w imię przywrócenia pierwotnego wyglądu, lub — przeciwnie — pozostawieniu ubytków, jako świadectwa czasu, zależna jest od wielu czynników, przede wszystkim od rozpoznania złożonej struktury dzieła, w tym jego idei, od rozpoznania i respektowania kontekstu historyczno-kulturowego.

² Jeszcze w XIX wieku E. Viollet-le-Duc i jego następcy podejmowali szeroko zakrojone działania, odsłaniając dzieła sztuki z nawarstwień i rekonstruując zabytki.

Odejście sztuki od tradycji technologicznej jest wynikiem długofalowego procesu idącego w parze z procesem autonomizacji jej względem rzeczywistości. Potrzeba indywidualizmu, w tym podporządkowanie materii sztuki wyłącznie własnym wymogom kreacji sprawiły, że zasady ochrony wypracowane w odniesieniu do sztuki dawnej nie mają zastosowania do współczesnej. Różnorodność materiałowa i technologiczna sztuki współczesnej, szczególnie sztuki nowoczesnej, a przede wszystkim indywidualizm zawarty w idei, różnicują dzieła dorobku jednego artysty. Do tego dochodzi jeszcze brak dystansu czasowego. Trudno ustosunkować się do zjawisk, które aktualnie trwają, jeszcze trudniej, gdy w grę wchodzi praktyczne postępowanie wobec tych zjawisk, co ma miejsce w przypadku wymagającej interwencji konserwatorskiej sztuki współczesnej³. Sytuacja ta wymusza nakreślenie nowych ram ochrony sztuki współczesnej, w tym postępowania konserwatorskiego. Podnosi się między innymi konieczność zindywidualizowanego postępowania wobec dzieła, dokumentowanie danych o twórczości artysty, materiałach i technikach, rozpoznanie idei dzieła, w tym stosunku artysty do zmian następujących w dziele wraz z upływem czasu, jego stosunku do bezpośrednich zabiegów konserwatorskich, zasad postępowania wobec nietrwałej materii. Wypracowanie ogólnych zasad ochrony sztuki współczesnej nie jest możliwe. Dlatego tak istotna jest, wsparta komputerową siecią informacji, międzynarodowa współpraca muzealna i współpraca światowych centrów konserwatorskich polegająca na gromadzeniu i wymianie danych dotyczących twórczości współczesnych artystów⁴.

Społeczne funkcje sztuki dotyczą też kwestii jej odbioru. Już w odległej przeszłości, niezależnie od pełnionych funkcji pozaartystycznych, sztuka funkcjonowała na płaszczyźnie estetycznej — podlegała bezinteresownemu odbiorowi. Doceniano kunszt wykonania dzieła, jego wartości formalne, talent wykonawcy. Piękno realizowało się w kontakcie ze sztuką⁵. Bezinteresowny odbiór dzieła na płaszczyźnie estetycznej może mieć swoje dalsze konsekwencje. Powszechny, choć nieco ogólnikowy jest sąd, że kontakt ze sztuką łagodzi obyczaje, uszlachetnia człowieka. Porusza sfery wrażliwości człowieka, przez co go wzbogaca, choć budzi nie tylko pozytywne uczucia, także: gniew, odrazę. Kontakt ze sztuką dawną i współczesną pogłębia świadomość przemian w sztuce, wzmacnia otwartość odbiorcy, poszerza możliwości odbioru sztuki i zwiększa akceptację różnych jej form.

³ Problem ten podnosi I. SZMELTER: *Fenomen sztuki...*, s. 10.

⁴ Szersze informacje dotyczące projektu ochrony sztuki współczesnej podejmuje I. Szmelter. Ibidem.

⁵ Estetyka, dla której piękno i jego poznanie stanowiło przedmiot badań, została sprzęgnięta ze sztuką, zanim stała się odrębną od filozofii dyscypliną naukową. Taki status nadał estetyce Aleksander Baumgarten, który w swej książce „*Aesthetica*” (1750), utrzymując dawny podział poznania na umysłowe i zmysłowe (jasne i mętne), dał mu nową interpretację. Mianowicie poznanie zmysłowe utożsamiał z poznaniem piękna, zaś dział filozofii badający poznanie piękna nazwał „*aesthetica*”, od starogreckiego słowa *aisthetikos* — odczuwający.

Odbiór dzieła sztuki współczesnej jest, zgodnie z jej ideą, niedookreślony, stanowi formę kreacji dzieła, jego konkretyzacji⁶. W ten sposób sztuka współczesna, zrywając z tradycją, sama aktywowała edukacyjne i poznawcze funkcje sztuki. Aby dzieło mogło realizować się w procesie odbioru, musi zaistnieć minimum akceptacji odbiorcy w stosunku do sztuki, wynikające także z racjonalnego, nie tylko zmysłowego jej poznania. W tym miejscu łączą się dwa czynniki odbioru: bezinteresowny — zmysłowy i racjonalny, będący efektem edukacji, miejscem zaś i zarazem instytucją tradycyjnie związaną z misją rozwijania obu czynników jest muzeum.

Zjawisko upubliczniania zbiorów sztuki zrodziło się w Europie w dobie oświecenia. Rozpoczęta wówczas epoka muzeów trwa do dzisiaj, niosąc ze sobą zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki dla sztuki⁷. Te dobre to realizowana misja ochrony sztuki, jej gromadzenie dla kolejnych generacji i udostępnianie w celach poznawczych i edukacyjnych. Negatywne to oderwanie sztuki od jej naturalnego środowiska, właściwej dla niej przestrzeni i wtłoczenie jej w przestrzeń obcą. W ten sposób dzieło sztuki, niezależnie od okoliczności, które zdecydowały o jego powstaniu, stało się dobrem publicznym o przesłaniu edukacyjnym i wystawione do ogólnego odbioru. Stąd potrzeba ciągłych zmian zasad i norm aranżacji ekspozycji w przestrzeni muzealnej. Wysiłek muzealników siłą rzeczy jednak oparty jest na kompromisach. Sztuka, która w tradycji europejskiej, począwszy od późnego średniowiecza, była misterium, tajemnicą, objawieniem, przejawem kultury nie tylko materialnej, ale także duchowej, została umieszczona w obcej sobie przestrzeni muzealnej⁸. Dzieło sztuki dawnej, przeznaczone przecież dla konkretnego odbiorcy, udostępnione ogółowi wraz z systemem audioguidera, a w zaawansowanych technologicznie muzeach także z komputerowym systemem wizualizacji szczegółów dzieła, nieodwracalnie straciło swą intymność i zmieniło znaczenie.

W przypadku sztuki współczesnej czynnikiem niezbędnym do jej zaistnienia we współczesnej rzeczywistości jest jej odbiór, warunkiem zaś — prezentacja dzieła. Sztuka współczesna, a szczególnie nowoczesna, z całym bogactwem środków ekspresji (instalacje, nietrwałe materiały, anektowanie w obręb czynników formalnych przestrzeni czy innych pozamaterialnych czynników, w tym czynników haptycznych) wymaga, obok odmiennych niż ma to miejsce w przypadku sztuki dawnej, warunków ekspozycyjnych, także bezwzględnej zasady respektowania idei dzieła podczas aranżacji wystaw. Sposób prezentacji, opis lub

⁶ Pojęcie konkretyzacji użył, na określenie jednej z faz przeżycia estetycznego, Roman Ingarden. Por. A. Tyszczyk: *Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena*. W: A. Tyszczyk: *Roman Ingarden. Wybór pism estetycznych*. Kraków, Universitas, 2005, s. XIX.

⁷ Więcej na ten temat: D. FOLGA-JANUSZEWSKA: *Muzeum jako realizacja artystyczna*. W: *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Red. M. POPRZĘDKA. Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2005, s. 57

⁸ Ibidem, s. 58.

komentarz, tło, sąsiedztwo innych dzieł mogą podkreślić lub osłabić ideę dzieła. Kurator wystawy może nieświadomie wpłynąć na odbiór dzieła, poprzez narzucenie odbiorcy jego konkretnej wizji⁹. Traci na tym autor dzieła, bo narusza to jego autorskie prawo do integralności utworu. Traci także odbiorca, gdyż dociera do niego przekaz niezgodny z ideą dzieła¹⁰.

Interpretacja idei dzieła sztuki

Idea dzieła jest nierozzerwalnie związana z dziełem. Jest elementem niematerialnym i pozaformalnym, choć związki idei dzieła z jego materią i formą (jeśli taką postać dzieło posiada) są ścisłe i obustronne. Materia i forma są efektem i zarazem wyrazem idei. Idea dzieła wiąże się w stopniu zasadniczym z twórczym procesem kreacji, w tym z jego czynnikami wewnętrznymi (imperatyw twórczy) i zewnętrznymi (wpływ określonych obszarów rzeczywistości), z koncepcją dzieła, jego przesłaniem, z funkcją, jaką dzieło pełniło w danym obszarze rzeczywistości. Idea dzieła to także jego wartość estetyczna, w tym piękno i inne wartości, oraz wszelkie czynniki stanowiące podstawę do ich rozpatrywania. Zakres czynników mogących stanowić podstawę do interpretacji idei dzieła sztuki współczesnej jest znacznie szerszy niż ma to miejsce w przypadku sztuki dawnej. Artyści w procesy kreacji włączają nietypowe materiały, nietypowe środki ekspresji, w tym upływający czas i postępującą wraz z nim destrukcję materii, anektując przestrzeń. Dzieła sztuki współczesnej są otwarte na twórczy odbiór, który jest właściwą realizacją dzieła, jego konkretyzacją. Różne formy odbioru stanowią istotę dzieła, są czynnikiem, z którym utożsamiana jest jego wartość estetyczna.

Interpretacja idei dzieła sztuki wiąże się z rozpoznaniem złożonej struktury dzieła, w zakresie czynników materialnych, formalnych oraz pozaformalnych. Interpretacja sfery pozaformalnej wymaga zastosowania instrumentarium, o uniwersalnym charakterze, odpowiedniego w odniesieniu do sztuki tradycyjnej, ale także do współczesnej sztuki nowoczesnej. Taki charakter mają, wywiedzione z estetyki filozoficznej, podstawowe kategorie estetyczne, takie jak: wartość estetyczna, przedmiot estetyczny, przeżycie estetyczne. Choć przynależą do tradycyjnej estetyki i do tradycyjnej sztuki, w odniesieniu do sztuki współczesnej, w tym nowoczesnej, nabierają nowych znaczeń¹¹. Co więcej, inter-

⁹ Por.: I. SZMELTER, W. KOWALSKI: *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*. „Muzealnictwo”, rocznik 49, 2008, s. 27.

¹⁰ Ibidem, s. 21.

¹¹ Estetyka filozoficzna, poddając analizie złożoną naturę dzieła sztuki, szczególnie w zakresie jego sfery pozamaterialnej, bazuje na spójnym systemie kategorii.

pretacja idei dzieł sztuki powstałych w danym kręgu kulturowym, społecznym, środowiskowym, poprzez wyodrębnienie wspólnych cech, pozwala dostrzec szeroki kontekst dzieła sztuki w zakresie uwarunkowań zewnętrznych, co także jest elementem na drodze do jego rozpoznania i ochrony.

Wywiady z artystami w poznaniu idei dzieła sztuki

Wywiady z artystami, od wielu lat i na coraz szerszą skalę, służą poznaniu idei dzieła. Rozmowa z artystą jest bowiem podstawowym źródłem informacji (z pierwszej ręki) o artystycznym credo, w tym przesłaniu dzieła, emocjach procesu twórczego, szczegółach warsztatu. Pierwsze tego typu inicjatywy podjęte zostały przez największe, światowe instytucje kolekcjonujące sztukę nowoczesną, jak Tate Gallery w Londynie, Guggenheim Museum w Nowym Jorku i w Bilbao, ICN w Amsterdamie i służyły wypracowaniu nowych procedur ochrony dzieł sztuki współczesnej¹². Co więcej, w międzynarodowym projekcie „Modern Art: Who Cares?” zaproponowano wprowadzenie obowiązku przeprowadzania wywiadów z artystami, a jeśli już nie żyją, to z ich współpracownikami lub osobami im bliskimi¹³. W Polsce, w ramach projektu: „Zachować dla przyszłości”, przeprowadzono i opublikowano wywiady z artystami środowiska warszawskiego i poznańskiego¹⁴. Wkład w poznanie i zachowanie idei dzieł sztuki współczesnej mają także zarejestrowane wywiady z artystami środowiska śląskiego, okręgu katowickiego.

Współczesne malarstwo śląskie jest rozpoznawalne na arenie sztuki polskiej i międzynarodowej. Znamionuje je silnie naznaczony indywidualizm. Jednocześnie malarstwo to posiada pewne cechy wspólne w zakresie materii, formy, idei. Wynikają one z szeroko rozumianych, środowiskowych uwarunko-

¹² I. SZMELTER: *Nowa rama koncepcyjna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej — jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*. „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2008, Vol. 19, No 1—4, s. 8—9.

¹³ Ibidem, s. 9. Modern Art: Who Cares? zreszta specjalistów z różnych dziedzin, zaangażowanych w ochronę sztuki nowoczesnej i współczesnej. W 1997 r. Holenderski Instytut Dziedzictwa Kultury, Fundacja Ochrony Sztuki Współczesnej w Holandii i Uniwersytet w Amsterdamie zorganizował międzynarodowe sympozjum, o tej samej nazwie (cyklicznie powtarzane od tego czasu), którego efektem było utworzenie Międzynarodowej Sieci Ochrony Sztuki Współczesnej (INCCA).

¹⁴ Autorem i realizatorem projektu jest prof. Iwona Szmelter, we współpracy z: Moniką Jazdińską, Moniką Koroną, Jackiem Gramatyką. Do tej pory ukazały się wywiady z artystami w dwóch edycjach: *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2005, oraz: *Zachować dla przyszłości. Artyści poznańscy*, ASP w Poznaniu, Poznań 2006.

wań tego malarstwa, w tym: wpływu rzeczywistości Górnego Śląska i modelu kształcenia. Doprowadziły one do wykształcenia się, znamiennych dla artystów śląskich, kierunków malarskich: malarstwa metaforycznego, malarstwa miejsca, malarstwa kształtowanego przez grafikę¹⁵. Interpretacja czynników materialnych i formalnych spuścizny malarskiej artystów śląskich, próba ustalenia znaczeń podstawowych kategorii estetycznych, a przede wszystkim wywiady z artystami, pozwoliły nakreślić ramy idei ich dzieł i określić płaszczyznę funkcjonowania. Przeprowadzono wywiady z dwunastoma artystami, reprezentantami malarstwa śląskiego, powszechnie uznanymi za współtwórców śląskiego środowiska artystycznego. Znaleźli się wśród nich: Urszula Broll (ur. 1930), Antoni Halor (ur. 1937, zm. 2011), Zygmunt Stuchlik (ur. 1937), Andrzej Urbanowicz (ur. 1938, zm. 2011), Jerzy Duda-Gracz (ur. 1941, zm. 2004)¹⁶, Jacek Rykała (ur. 1950), Ewa Zawadzka (ur. 1951), Antoni Kowalski (ur. 1957), Piotr Naliwajko (ur. 1960), Zbigniew Blukacz (ur. 1961), Ireneusz Walczak (ur. 1961), Andrzej Tobis (ur. 1970).

Interpretacja idei malarstwa artystów śląskich w oparciu o analizę czynników materialnych

Wywiady z artystami śląskimi, obok analizy ich spuścizny malarskiej, stały się źródłem informacji o roli i znaczeniu czynników materialnych dla idei dzieł. Stąd wiadomo na przykład, że artyści utożsamiają moment kreacji wraz z wyborem materiałów i środków malarskich¹⁷. Niezależnie od stosowanego w przewadze tradycyjnego warsztatu, artyści wykorzystują także strukturalne i wizualne aspekty materiałów nietypowych i podporządkowują je określonej idei dzieła sztuki, o czym wielokrotnie wspominali w wywiadach.

Wybór stosowanych materiałów nietypowych jest dość zróżnicowany i obejmuje: farby przemysłowe, tzw. „*ready mades*”, czy „przedmioty znalezione”. Szczególnym przykładem wykorzystania nietypowych materiałów malarskich są obrazy z tzw. nurtu malarstwa materii, realizowane w latach sześćdziesiątych

¹⁵ Przyjęte nazwy nie są usankcjonowane przez literaturę. Ale nie są też przypadkowe, wynikają z szeroko zakrojonych badań nad śląskim malarstwem w zakresie materii, formy i idei. Proponowana klasyfikacja nie wyczerpuje zjawiska, jakim jest malarstwo śląskie, a jedynie w pewnym sensie je porządkuje.

¹⁶ Wywiad przeprowadzono z córką artysty, Agatą Dudą-Gracz. Dostęp na: <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul>. Data dostępu: 29.02.2012 r.

¹⁷ Malarstwo śląskich artystów jest przy tym tradycyjne zarówno pod względem stosowanych materiałów i środków malarskich, jak i techniki ich zastosowania (często polegającej na stopniowym nakładaniu na siebie kolejnych warstw malarskich). Jest to przejaw wpływu grafiki na to malarstwo.

przez artystów starszego pokolenia: Urszulę Broll, Antoniego Halora, Zygmunta Stuchlika i Andrzeja Urbanowicza. Z relacji artystów wynika, iż potrzeba uzyskania gęstej materii warstwy malarskiej, a także potrzeba uzyskania kontrastu struktur o różnym stopniu połysku powodowała, iż do farb olejnych dodawali między innymi piasek czy talk techniczny. Ponadto w strukturę obrazu wklejali różne, obce malarstwu, często przypadkowe materiały. Szczególnym przykładem wykorzystania nietypowych materiałów malarskich, dla uzyskania pożądanej ekspresji obrazu, jest dzieło Andrzeja Urbanowicza, o złożonej budowie technicznej: „Eksfoliacja” (1963). Podłoże obrazu stanowią dwie odpowiednio przycięte, wygięte i sklezione ze sobą płyty pilśniowe. Na tak przygotowane podłoże artysta naniósł (przemysłową) szpachlówkę olejną, która stanowiła jednocześnie podstawowy budulec materii malarskiej. Szpachlówka była bowiem, jak sam artysta mówi: „inkrustowana” kapslami z butelek i folią aluminiową (w środkowej części obrazu). Ponadto sama metoda pracy przy obrazie daleka była od tradycyjnego malowania. Artysta wspomina o „malowaniu ogniem” przy pomocy ręcznego palnika.

Jacek Rykała w swej wypowiedzi przedstawia znaczenie, jakie dla idei jego obrazów mają nietypowe materiały. Według artysty, potrzeba przedstawienia na obrazach postaci, nie w sposób tradycyjny, malarski, stała się impulsem do wprowadzenia w strukturę obrazu takich gotowych przedmiotów, jak stare fotografie. Poza fotografiami artysta umieszcza w obrazach także inne gotowe przedmioty. Wśród znalezionych przez artystę w domach przeznaczonych do wyburzenia i wprowadzonych w strukturę obrazów znalazły się: kamyki, odpryski lakieru, haczyki, tabliczki z numerami i inne, czego przykładem jest obraz „Wokół podwórka” (1989). Zgodnie z opinią artysty, nietypowe materiały malarskie, przekładające się na formalne aspekty obrazów, są dla idei malarstwa równie ważne, jak partie malowane w sposób tradycyjny.

Dla Ewy Zawadzkiej przekraczanie granic klasycznych technik malarskich i tradycyjnej technologii wynika z kontynuacji określonych przez grafikę zagadnień formalnych. Artystka, choć stosuje tradycyjne podłoża malarskie i zaprawy, to warstwę malarską buduje w sposób nietypowy. Podstawowym budulcem, określającym strukturalne aspekty obrazu, są przemysłowe gotowe struktury, przeznaczone do tynkowania zewnętrznych ścian budynków. Artystka często wzbogaca je, dodając wypełniacz: przesiany piasek o różnych granulatach lub pocięte plastikowe paski. Pożądaną strukturę obrazu artystka uzyskuje poprzez ścieranie, szlifowanie zaschniętej na podłożu malarskim przemysłowej struktury. Na tak przygotowaną powierzchnię nakłada farbę, uzyskując w ten sposób pożądane barwne wartości obrazu i efekty światło-cieniowe. Modyfikuje przy tym właściwości farb olejnych, nietypowymi z punktu widzenia tradycji technik malarskich środkami. By uzyskać laserunkowość warstwy malarskiej taką, jaką można uzyskać w technikach akwarelowych, artystka korzysta z farb graficznych, w szczególności z białej transparentnej farby.

Interpretacja idei malarstwa artystów śląskich w oparciu o analizę czynników formalnych

Obrazy śląskich artystów analizowano pod względem czysto formalnych czynników malarskich, takich jak: barwa, kompozycja, konstrukcja, rysunek. Uwzględniono także temat obrazów, związek form z rzeczywistością realną, stopień i sposób wyrażania ekspresji, analogie do innych poza malarstwem dziedzin sztuki czy kierunków artystycznych. Znamionną cechą malarstwa metaforycznego jest ponadczasowa i ponad kulturowa mistyka, której ślady charakteryzują działania artystyczne regionu śląskiego¹⁸. Ponadto malarstwo metaforyczne oparte jest na recepcji wpływów surrealizmu, filozofii Dalekiego Wschodu, wiedzy ezoterycznej i alchemicznej. Artyści czerpią inspiracje z formalnych czynników charakterystycznych dla sztuki pop-artu, ze sztuki jarmarcznej czy dewocjonalnej, czego przykładem są obrazy Andrzeja Urbanowicza z lat 60. i 70. Artysta stosuje znaki — symbole wywiedzione z tradycji ezoterycznej, a także symbole — sentencje — tajemnicze napisy w języku hinduskim, lub napisy przenoszące odbiorcę w inne rejony skojarzeń. Także tytuły prac malarskich są elementem tej swoistej układanki tematycznej i stylistycznej, np. „Wielka mantra”.

W metaforycznych obrazach Urszuli Broll, podobnie jak w hinduskich mandalach, obowiązuje ścisła zasada symetrii oraz akcentowanie centralnego punktu. Zastosowane czynniki formalne mają znaczenie symboliczne lub są wynikiem określonego stanu psychiki artysty. Pewne elementy geometrycznych układów przywodzą na myśli znaki — symbole, wywiedzione z kultury wschodniej, w szczególności z buddyzmu, jak w obrazie „Bez tytułu” (2000).

W malarstwie metaforycznym Zygmunta Stuchlika znaki — symbole wbudowane są w naturalistycznie przedstawiony pejzaż, stanowiąc jego integralną część. Wzmaga to wrażenie irracjonalności i tajemniczości. Symbole, jak widoczne na obrazach: „Nihil novi” (1980) i „Enklawa II” (1981): kolorowe tasiemki zawieszone na gałęziach drzew czy tęcza, mogą dawać skojarzenia z symboliką wywiedzioną z różnych tradycji, w tym z tradycji ezoterycznej.

Antoni Kowalski łączy precyzję kształtu i drobiazgowość w odtworzeniu szczegółów z nierealnością przedstawionych na obrazie „obiektów” (ni to postaci, ni to przedmiotów). Czynniki malarskie zastosowane w obrazach tego artysty są symbolami określonego stanu psychicznego człowieka, np. modlitwy, czy określonej rzeczywistości, np. rzeczywistości sakralnej. Dla twórczości Kowalskiego symboliczne znaczenie ma także barwa. Na przykład ciemna zieleń, czerwień oraz złoto przywodzą na myśl estetykę średniowiecznego malarstwa ołtarzo-

¹⁸ Malarstwo metaforyczne reprezentuje twórczość Andrzeja Urbanowicza, Urszuli Broll, Zygmunta Stuchlika, Antoniego Kowalskiego.

wego. Artysta, dla wywołania określonego nastroju uduchowienia czy mistyki, dobiera także tytuły prac: „Modlitwa”, czy „Medytacja”

Malarstwo miejsca odnosi się do aury Górnego Śląska¹⁹. Oznacza to, że określone obszary śląskiej rzeczywistości stały się źródłem inspiracji artystycznej. Szczególnym przykładem obrazowania śląskiej rzeczywistości, także społecznej, jest malarstwo Jacka Rykały. Artysta operuje czysto malarskimi czynnikami formalnymi, a także czynnikami pozamalarskimi, swoistymi „*ready mades*” — źródłowymi świadectwami przeszłości śląskiego społeczeństwa. W ten sposób artysta kreuje pozamalarski przekaz — podstawowy element idei jego obrazów, jakim jest przywołanie pamięci ludzi, których już nie ma, sytuacji i zdarzeń z przeszłości. Postaci na obrazach Jacka Rykały są zobrazowane poprzez ekwiwalenty ich obecności: przedmioty i miejsca. Tytuły prac wprowadzają odbiorcę w określony, zgodny z tematyką nastrój przedstawienia malarskiego, jak w przypadku obrazu: „Kamienie” (1995).

Natomiast Ewa Zawadzka z wyraźną dbałością o zachowanie analogii do rzeczywistości realnej obrazuje blok z wielkich płyt betonowych w trakcie budowy. Wybór tematu przedstawienia malarskiego: nieatrakcyjnego i ascetycznego, a także silne kadrowanie przedstawionego fragmentu, powoduje efekt odrealnienia czy pozornej abstrakcji kompozycji malarskiej. Niezwykle ważnym czynnikiem formalnym jest barwa — monochromatyczna, o wyszukanych zestawieniach tonalnych, eksponowanie materii malarskiej, oraz format prac o powierzchni przekraczającej 2 m². Przykładem realizacji malarstwa miejsca Ewy Zawadzkiej jest cykl obrazów „Opowieści pejzażu II” (realizowany od 2002 r.).

Z malarstwem miejsca wiąże się obraz Piotra Naliwajki „Chleb” (2001), którego podstawowym tematem jest rodzajowa, prozaiczna scena krojenia chleba i przekazywania sobie jego kromki. Scena ta wyjęta jest ze śląskiej, bliskiej artyście rzeczywistości i umieszczona, w irracjonalny sposób, na tle typowego dla Śląska pejzażu architektonicznego: podwórka z chlewikami i familokami z czerwonej cegły.

Śląska codzienność, której dany moment wydaje się jakby zatrzymany w kadrze, jest tematem obrazów Andrzeja Tobisa. Artysta, operując chłodnym, racjonalnym obiektywizmem, przedstawia konkretne, rozpoznawalne fragmenty śląskiego pejzażu, jak fragment katowickiego dworca kolejowego czy Park Śląski ze znaną wszystkim mieszkańcom Chorzowa „Żyrafą”.

¹⁹ Malarstwo miejsca reprezentuje twórczość Jacka Rykały, Ewy Zawadzkiej, Piotra Naliwajki, Andrzeja Tobisa.

Interpretacja idei malarstwa artystów śląskich w oparciu o kategorie estetyczne

Odnosząc malarstwo artystów śląskich do podstawowych kategorii, widać wyraźnie, że wiele cech wspólnych idei tego malarstwa ukształtowanych zostało przez grafikę, uprawianą przez artystów niegdyś, lub uprawianą nadal, równoległe z malarstwem²⁰. Między innymi dzieło sztuki jest dla artystów śląskich przedmiotem estetycznym o tradycyjnym znaczeniu. Głównie za sprawą wartości estetycznej, a konkretnie piękna, które artyści utożsamiają z tematem przedstawienia malarskiego (jak Andrzej Tobis), z warsztatem (jak Antoni Kowalski), czy z formalną stroną dzieł malarskich (jak Ewa Zawadzka). Także pozamalarski przekaz, częsty, wręcz symptomatyczny, element obrazów artystów śląskich ma powiązanie z wartością estetyczną²¹. Treść przekazu pozamalarskiego rzadko sprowadza się do prowokacji, do wywoływania szoku, częściej porusza inne obszary wrażliwości odbiorcy: np. odwołuje się do wyobraźni, czy do wspomnień odbiorcy.

Do szukania analogii z twórczością graficzną skłania także ściśle powiązanie elementów przeżycia estetycznego twórcy z otaczającą go rzeczywistością²². Jednym z elementów jest emocja, będąca najczęściej reakcją na pewne przejawy rzeczywistości. W przypadku malarstwa metaforycznego przybrała ona formę negacji, w przypadku malarstwa odnoszącego się do miejsca — inspiracji pewnymi jego obszarami. Kolejnym, symptomatycznym elementem przeżycia estetycznego twórcy jest percepcja obrazu na poszczególnych etapach jego kreacji. Wynika ona z doświadczeń warsztatu graficznego, który w stopniu większym niż w innych dziedzinach sztuk plastycznych, ogranicza spontaniczność procesu kreacji i wymusza konieczność poddania się procesowi budowania i percepcji własnego dzieła.

Charakter pozamalarskiego przekazu określa schemat przeżycia estetycznego odbiorcy. Wiąże się on nie tylko z czysto zmysłowym przeżyciem estetycznym wynikającym z percepcji malarskiej formy obrazu, ale także wymaga odwołania się odbiorcy do własnych przeżyć, wspomnień, doświadczeń, wiedzy, jednym słowem do intelektu.

²⁰ Współczesna grafika warsztatowa jest dziedziną, która nadal zachowuje tradycyjne znaczenie dzieła sztuki, jako przedmiotu estetycznego. Dzieło sztuki graficznej pozostaje nośnikiem wartości estetycznej ewokowanej przez warsztat, formę malarską czy formę pozamalarskiego przekazu.

²¹ O znaczącej roli przekazu w malarstwie śląskim, jako jednej z zasadniczych cech tego malarstwa, wspomina Jacek Rykała. Por.: *Dąbrowki 9. Wokół malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*, pod red. J. RYKAŁA, A. KOWALSKI. ASP Katowice, 2007, s. 5.

²² Grafika pozostała dziedziną sztuki bardziej kameralną niż malarstwo, bardziej też osobistą, traktowaną często przez artystów, jako narzędzie do eksploracji doznań płynących z kontaktu z rzeczywistością.

W przypadku malarstwa metaforycznego, forma, będąc niewątpliwie nośnikiem wartości estetycznej (o czym świadczy także podporządkowanie jej materii dzieła) jest jednak podrzędna wobec przeżycia estetycznego twórcy i odbiorcy. Dla Andrzeja Urbanowicza malarstwo jest czymś w rodzaju mistyki lub filozofii, wykracza poza elementy przeżycia estetycznego (zmysłowego) i umożliwia artyście swego rodzaju przekształcenie, osiągnięcie nowej świadomości²³. Podobnie dla Urszuli Broll obrazy stają się przekazem idealnej rzeczywistości, rzeczywistości rządzącej się prawami harmonii i porządku, której artystka doświadcza poprzez filozofię buddyzmu i zen. Także Antoni Kowalski wartość estetyczną dzieł malarskich upatruje w specyfice przeżycia estetycznego, tak twórcy jak i odbiorcy. Dla tego artysty „sztuka zaczyna się tam, gdzie jest tajemnica i służy odkrywaniu obszarów niedostępnych dla zmysłów”²⁴.

Wartość estetyczną, w przypadku malarstwa metaforycznego utożsamiać należy także z pozaformalnym przekazem, a tym samym z przeżyciem estetycznym odbiorcy. „Uważam, że sztuka służy do wyrażania piękna i dobra, harmonii i mądrości odwiecznego porządku” — powie Antoni Kowalski²⁵. Jednocześnie forma dzieł malarskich tego artysty sprawia, że „każdy może ich doświadczyć, przeżyć na swój sposób, zgodnie ze swymi przekonaniem”²⁶. Pozwalając na wielość interpretacji malarstwo metaforyczne jest zgodne z koncepcją dzieła otwartego Umberto Eco i w owym niedookreśleniu interpretacji należy dopatrywać się także, poza formą, wartości estetycznej dzieł malarskich.

Emocja, która wiąże się w dużej mierze z rzeczywistością Górnego Śląska (czy bardziej ogólnie: z aurą Górnego Śląska), stanowiąca impuls (inspirację) do podjęcia malarstwa miejsca, staje się elementem warunkującym jakość przeżycia estetycznego twórcy. Emocja przybiera postać fascynacji o zabarwieniu silnie emocjonalnym (jak w przypadku Jacka Rykały), lub ma nieco chłodniejszy charakter i bliższa jest dziennikarskiej intuicji. Wydaje się, iż w przypadku wszystkich realizacji malarstwa miejsca, pomimo odmiennego charakteru emocji wywołanej śląską rzeczywistością, schemat przeżycia estetycznego pozostaje ten sam, choć różny jest jego charakter²⁷. Sam proces poszukiwań prawdy o miejscu, będący

²³ Z referatu A. URBANOWICZA: *Chemia i alchymia*, wygłoszonego na I Katowickich Spotkaniach Twórców i Teoretyków Sztuki Katowice 1968. W: *Katowicki underground artystyczny po 1953 r.* Red. J. ZAGRODZKI. Katowice, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, 2004, s. 86.

²⁴ W. KONOPELSKA: *Obrazy piękne i święte*. „Śląsk” 2003, nr 7. Katalog Wystawy, Antoni Kowalski. Malarstwo. Artemis. Katowice 2002, s. 8.

²⁵ Ibidem, s. 8.

²⁶ Ibidem, s. 8.

²⁷ Pewne elementy przeżycia estetycznego twórcy malarstwa miejsca zbieżne są z tymi, które Jan Madejski odniósł do współczesnego malarstwa pejzażowego. Autor pisze, iż „nasze ostatnie dziesięciolecia szukają dopiero swej własnej i sobie tylko właściwej prawdy o pejzażu, wiedząc jedynie, że musi on być równie związany z tradycją, jak i mocno osadzony w naszych realiach fizycznych i psychicznych, w naszym tu i teraz, określającym w sposób bezsporny świadomość artysty”. Cyt. z tekstu wstępu J. Madejskiego do katalogu Ogólnopolskiego Konkursu im. Ra-

elementem przeżycia estetycznego, jest kompilacją wiedzy na temat realiów z intymnym wręcz na nie spojrzeniem. Dzieło sztuki, będąc efektem i wyrazem tych poszukiwań, nawet przy zastosowaniu wyraźnych odniesień do konkretnych przejawów śląskiej rzeczywistości, przestaje być ich obrazem, staje się zaś wyrazem wewnętrznych, subiektywnych przeżyć twórcy wobec tych realiów.

Wartość estetyczna w przypadku malarstwa miejsca ma duże powiązanie z formą. Dla Ewy Zawadzkiej, jak można sądzić, wartością estetyczną jest harmonia, rytm światło wyznaczające nierzeczywistą przestrzeń obrazów²⁸. Andrzej Tobis w sposób bardzo jednoznaczny odnosi się do wartości estetycznej, utożsamiając ją tak z formą, jak i z tematem dzieł. „Obecnie mieszkam w mieście. Miasto wydaje mi się być złożone głównie z uporządkowanych płaszczyzn, elektrycznego światła i kobiet. Uważam, że wszystkie te elementy są piękne i dlatego je maluję”²⁹.

Malarstwo miejsca będąc nośnikiem treści pozwala na wieloznaczną interpretację, z czym także utożsamiać należy wartość estetyczną³⁰. Wieloznaczność przekazu malarskiego i wieloznaczność interpretacji jest jednak znacznie zawężona niż ma to miejsce w przypadku malarstwa metaforycznego. Przykładem malarstwa miejsca o określonej i celnej treści jest malarstwo Jerzego Dudy-Gracza. Wartość estetyczną jego malarstwa utożsamiać należy z uniwersalną i pluralistyczną formą przekazu pozamalarskiego. Ważnym etapem przeżycia estetycznego odbiorcy, stanowiącym o jakości tego przeżycia jest konfrontacja rzeczywistości malarskiej z realiami Śląska. W swoistą grę konfrontacji wprowadza odbiorców malarstwo Andrzeja Tobisa. Artysta przedstawia w sposób bliski naturalistycznemu — konkretne miasto i konkretne miejsca tego miasta. Jednocześnie obiektywizuje formę przedstawienia malarskiego oczyszczając ją z wszelkich „sygnałów rozstrzygających o pozytywnym lub negatywnym — w wymiarze dyskusyjnym charakterze tego odniesienia”³¹. W konsekwencji

fałą Pomorskiego w Katowicach, który odbył się w połowie lat osiemdziesiątych. Por.: „Katalog wystawy: Zbigniew Blukacz. Poza horyzont”. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Katowice 2004, s. 24.

²⁸ E. ZAWADZKA: „Katalog Wystawy: Ewa Zawadzka, Turley Galery” Katowice, bez roku wydania, strony nienumerowane.

²⁹ A. TOBIS: *O moim malarstwie*. W: „Katalog wystawy: Andrzej Tobis”. Teraz poruszam się miastem. Galeria Czas. Będzin 2002, s. 2.

³⁰ Przykładem wieloznaczności przekazu malarskiego mogą być obrazy Ewy Zawadzkiej. W opinii niektórych twórczość tej artystki oddziałuje na odbiorcę „wrażeniem materii totalnym: zabija, przytłacza, wchłania, odpycha, odbija albo oddala”. Jednocześnie obrazy tej artystki posiadają moc „generowania emocji i wrażeń na granicy dreszczu, w swej oszczędnej, wyrafinowanej, mocnej, proporcjonalnej kreacji”. Inne relacje komentatorów malarstwa Zawadzkiej przekonują nas, że odbiorcy „lubią” jej twórczość. „Przypomina im coś realnego z życia, z budynków, z miasta wokoło. Wrażenia dopełnia odczuwanie solidności i trwałości obrazu”.

³¹ A. CIMAŁA: „Katalog wystawy: Andrzej Tobis. Nowe Miejsce”. Galeria Czas. Będzin 2006, s. 10.

odbiorca odczuwa obcość malarskiej rzeczywistości, pomimo pozornej analogii ze znanym mu miejscem.

Idea malarstwa artystów śląskich w zakresie ekspozycji i ochrony

Najczęstszą formą prezentacji prac malarskich artystów śląskich są sale wystawowe (galerie), lecz nie tylko. Artyści prezentują obrazy także w nietypowych miejscach. Jeśli czynią to w galeriach, uwzględniają zależności pomiędzy poszczególnymi obrazami a otaczającą je przestrzenią. Anektują także przestrzeń codzienną i zetknięcie rzeczywistości malarskiej z realną, codzienną rzeczywistością i jej codziennymi elementami, traktują jako formę kreacji. Źródłem informacji na temat idei malarstwa artystów śląskich w zakresie ekspozycji i ochrony obrazów stały się wywiady. Stąd wiemy, że Zygmunt Stuchlik nadaje szczególną rolę niezakłóconemu innej rzeczywistości malarską, odbiorowi danego obrazu. Wspomina o galerii jednego obrazu, gdzie kontakt odbiorcy z obrazem jest bardziej intymny. Wspomina także o codziennym kontakcie odbiorcy z obrazem, nawet w przestrzeni domowej, tak, by odbiór niedookreślonego pod względem formy obrazu mógł się dokonywać wciąż z nowych perspektyw.

Zbigniew Blukacz komponuje ekspozycje z kilkunastu czy kilkudziesięciu obrazów. Dla tego artysty prezentacja dzieł malarskich powinna być zjawiskiem całościowym, jednorodnym, sytuacją, w której odbiorca wchodzi w pewną rzeczywistość, pewien świat niepodzielony na segmenty. O harmonii układu obrazów w sali wystawowej i wzajemnym się ich uzupełnianiu wspomina także Antoni Kowalski. Przestrzeń ekspozycyjna ma przy tym zasadnicze znaczenie, dlatego koncepcja układu pojawia się na miejscu, bezpośrednio w galerii. Podobnie Ireneusz Walczak wspomina o komponowaniu obrazów tak, by funkcjonowały jako jeden organizm. Artyści ci są z reguły przeciwni oprawianiu obrazów, by, jak mówi Zbigniew Blukacz, nie izolowały się od siebie i od otaczającej ich przestrzeni.

Jerzy Duda-Gracz przywiązywał duże znaczenie do aranżacji wystaw. Obrazy artysty były na ogół eksponowane na jednolitych tłach, lecz prezentacja niektórych cykli malarskich odbywała się w, przypominającej scenografię teatralną, odpowiednio zaaranżowanej przestrzeni. Aranżacja nawiązywała przy tym silnie do rzeczywistości malarskiej. Wzbogacona była elementami, takimi jak: korzenie, kamienie, tablice nagrobne lubo stare dywany, kilimy, samowary, pokryte tapetami ściany, przybierała charakter mieszczańskich wnętrz.

Zgodnie z ideą Ewy Zawadzkiej otoczenie powinno być zintegrowane z jej pracami malarskimi. Artystka charakteryzuje bliżej przestrzeń ekspozycyjną,

wspominając o dużym i wysokim pomieszczeniu, betonowej podłodze i suficie, odsłoniętych żebrowaniach, żelaznych konstrukcjach, dobrym oświetleniu. Wspomina także o koncepcji aranżacji przestrzeni w imię zintegrowania jej z rzeczywistością malarską. Między innymi o odsłonięciu okien, umieszczeniu w pomieszczeniu rusztowań budowlanych, rozsypaniu na podłodze żwiru. Wizualne, a także haptyczne właściwości tego materiału (jego chrzęst pod stopami odbiorcy) stanowiąc mają czynnik wpływający na odbiór obrazów artystki.

Piotr Naliwajko ekspozuje swoje obrazy nie tylko w galeriach, ale także w codziennej przestrzeni. Jest to działanie o charakterze happeningu. Zgodnie z ideą artysty ważna jest nie tylko zależność rzeczywistości artystycznej i realnej, ale także akcja, zdarzenie, czas, elementy, takie jak: przypadkowość, improwizacja. Artysta podejmuje z odbiorcami pewną grę opartą na konfrontacji malarskiej formy obrazów (przedstawiającej, realistycznej) z wszelkimi czynnikami otaczającą ją przestrzeni: czasem codziennością i jej elementami, przypadkowymi widzami, wśród których są także specjalnie zaproszeni, rozpoznawalni na obrazach modele artyści.

Stosunek artystów śląskich do kwestii degradacji materii w wyniku starzenia się materiałów i środków malarskich jest zróżnicowany. Niektórzy (siedmiu, z dwunastu artystów, z którymi przeprowadzono wywiady) przekonują, iż proces ewolucji obrazu w czasie jest niezamierzony. Wspominają także, iż potrzeba spowolnienia zmian wyglądu obrazu wpływa na wybór danego materiału lub środka malarskiego i decyzję o sposobie jego wprowadzenia w strukturę obrazu. Artyści ci najczęściej wybierają sprawdzone materiały malarskie i stosują tradycyjne techniki. Dla artystów, dla których proces degradacji materii jest zgodny z ideą dzieła (pięciu z dwunastu artystów) częste jest odchodzenie od tradycyjnych technik malarskich. Do nich należy Antoni Halor, który w trakcie kreacji obrazu „Czas rozstrzelony” (lata 60.) uwzględnił przyszłą, zmieniającą się w czasie ekspresję w idei obrazu, nawiązującej do przemijania i rozpadu. Stopniowo postępująca zmiana ekspresji obrazów Zygmunta Stuchlika, z okresu malarstwa materii, jest, podobnie jak w przypadku obrazu Antoniego Halora, intencją artysty. Zgodnie z intencją Jacka Rykały drewniane kwatery i ramy, ready made's i przedmioty znalezione stanowiące strukturę obrazu, mają ulegać upływowi czasu, co więcej, nawet powinny się starzeć i wzbogacać obraz o nowe wartości. Dla Ewy Zawadzkiej elementem kreacji ekspresji obrazu są zmiany warstwy malarskiej skutkiem starzenia się farb, które, co zauważa artystka, z czasem lekko żółkną. Artystka zmianę tonacji barwy obrazów utożsamia ze światłem, które jakby żyje i staje się coraz piękniejsze. Jeden z obrazów Piotra Naliwajki: „Przybycie Jezusa Chrystusa do Chorzowa” (1987), choć malowany z zastosowaniem tradycyjnych technik malarskich, jak zaznacza artysta, zgodnie z ideą, ma się starzeć razem z nim.

Artyści, którzy wpisują zmiany następujące w dziele skutkiem starzenia się materiałów i środków malarskich, przedstawiają swój stosunek do ochrony włas-

nej spuścizny malarskiej. Jak wynika z wypowiedzi na ten temat, są oni przeciwni prowadzeniu prac konserwatorskich w zakresie przywrócenia pierwotnego wyglądu, co odnotowano w wywiadach. Formą ochrony ich dzieł malarskich staje się zatem dokumentacja fotograficzna, w tym wywiady.

Bibliografia

Pozycje zwarte

- HERMANDSDORFER M.: *Interpretacje. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*. Wrocław 2005.
- POPREDZKA M., red.: *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Stowarzyszenie Historyków Sztuki*. Warszawa 2005.
- RYKAŁA J., KOWALSKI A., red.: *Dąbrówki 9. Wokół malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach*. ASP Katowice. Katowice 2007.
- TYSZCZYK A.: *Sztuka i wartość. O estetyce Romana Ingardena*. W: INGARDEN R.: *Wybór pism estetycznych*. Kraków, Universitas, 2005.
- Red. ZAGRODZKI J.: *Katowicki underground artystyczny po 1953 r.* Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Katowice 2004.

Artykuły i katalogi

- Katalog wystawy: *Andrzej Tobis. Teraz poruszam się miastem*. Galeria Czas. Będzin 2002.
- Katalog wystawy: *Andrzej Tobis. Nowe Miejsce*. Galeria Czas. Będzin. 2006, s. 10.
- Katalog wystawy: *Antoni Kowalski. Malarstwo*. Artemis. Katowice 2002.
- Katalog wystawy: *Ewa Zawadzka, Turley Galery*. Katowice, bez roku wydania.
- Katalog wystawy: *Zbigniew Blukacz. Poza horyzont*. Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach. Katowice 2004.
- KONOPELSKA W.: *Obrazy piękne i święte*. „Śląsk” 2003, nr 7.
- SZMELTER I.: *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*. „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1997, Vol. 8, No 2(29).
- SZMELTER I.: *Nowa rama konceptualna opieki nad dziedzictwem sztuki nowoczesnej — jako podstawa projektu konserwatorskiego oraz nowych procedur w budowaniu kolekcji*. „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2008, Vol. 19, No 1—4.
- SZMELTER I., KOWALSKI W.: *Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów*. „Muzealnictwo”, rocznik 49, 2008.

Contemporary functions of art

Art between the creator and the audience as exemplified by the work of Silesian artists

Summary

In contemporary world art performs social functions. Both the protection of art and the practice of exhibiting art entail discerning and respecting the idea of a work of art. Interpretation of the idea of a work of art can be facilitated by basic aesthetic categories. Interviews with Silesian

artists follow the current trend in documenting ideas for modern art. For the most part, work produced by Silesian artists is traditional in terms of matter and ideas, which is a result of the influence of graphic art. These artists also create their paintings using untypical materials and painting media, they annexe space, take advantage of the passing of time and ongoing matter degradation. Some artists hold the view that documenting activities, including giving interviews, is the only form of protection of painting.

Key words: artists from the Silesian artistic community, idea of a work of art, protection of art, presentation of art, interviews with artists, contemporary art